APPROCHES DU TINTORET

Michel Sicard

Voyages, genèse

En 1933, Sartre découvre pour la première fois le Tintoret à Venise. Il y fera d'autres séjours. Pour l'heure il ne songe pas à écrire sur le Maître de Venise, mais seulement à s'imprégner de son monde : ce choc initial, les divers textes en garderont toujours quelque chose, axés moins sur une thématique chronologiquement différenciée du peintre, que sur ce caractère obsédant des toiles reconnaissables entre mille. En 1948, dans «Qu'est-ce que la littérature ?», c'est un exemple emprunté au Tintoret qui vient spontanément sous la plume de Sartre, montrant que les artistes créent non des signes mais des choses, afin d'exprimer poétiquement des sentiments dont elles seront *imprégnées* :

> *Cette déchirure jaune du ciel au-dessus du Golgotha, le Tintoret ne l'a pas choisie pour* signifier *l'angoisse, ni non plus pour la* provoquer *; elle* est *angoisse, et ciel jaune en même temps. Non pas ciel d'angoisse, ni ciel angoissé ; c'est une angoisse faite chose, une angoisse qui a tourné en déchirure jaune du ciel et qui, du coup, est submergée, empâtée par les qualités propres des choses, par leur imperméabilité, par leur extension, leur permanence aveugle, leur extériorité et cette infinité de relations qu'elles entretiennent avec les autres choses ; c'est-à-dire qu'elles n'est plus du tout lisible, c'est comme un effort immense et vain, toujours arrêté à mi-chemin du ciel et de la terre, pour exprimer ce que leur nature leur défend d'exprimer.*[1]

Cette réflexion sur la matière-signe cheminera souterrainement, comme une interrogation sur le «visage de chair» le plus juste, qui constitue ce qu'on est en droit d'attendre de l'expression artistique. Plus tard, Sartre visisitera les moindres églises où sont les toiles du Tintoret pour vérifier la présence des obsessions intimes de l'artiste incarnées dans sa peinture.

Sartre se rend compte qu'il faut analyser aussi du contexte. Venise le hante, société qui est la matrice du capitalisme marchand. Tout le système des canaux est prétexte à rapprochements et disjonctions — c'est là son paradoxe. Dans cette ville fluide, Le Tintoret apparaît comme un météore écrasé. C'est la pierre contre l'eau. Sartre a écrit en 1953 sur Venise[2] : un texte brillant sur les canaux, les ponts, les palais, les reflets. Et également un peu avant, en 1951, dans une sorte de journal de voyage qui constitue la première ébauche de ce livre au titre énigmatique qu'il avait projeté d'écrire : *La Reine Albemarle ou le dernier touriste.* Venise fait partie des quelques villes italiennes, avec

1 «Qu'est-ce que la littérature ?», Paris, Gallimard, 1948, coll. Idée, p. 14.

2 «Venise de ma fenêtre», revue *Verve,* volume VII, n° 27-28, p. 87-90, janvier 1953. Repris dans *Situations IV.*

© Michel Sicrad 2005 www.michel-sicard.fr

Naples et Rome à marquer l'imaginaire sartrien.
Le Tintoret est au coeur des notes de Sartre dans *La Reine Albemarle* ; mais en tant que livre propre, il se détachera un peu plus tard. Simone de Beauvoir raconte qu'un éditeur lui avait commandé, vers 1956, cette mononographie[3]. Le livre est écrit certes au moment où se renforcent les liens entre Sartre et l'Italie : il y revient chaque année, parfois pour de longs mois. *Les Temps modernes* ont publié en novembre et décembre 1946 *Le Christ s'est arrêté à Eboli* de Carlo Levi. En 1947, c'est un numéro Spécial Italie qui paraît. On lira aussi jusqu'en 1961 des textes de Silone, Togliati, Pavese, Calvino, Sciascia, Primo Levi...[4] Mais les préoccupations italiennes de Sartre délaisseront pen à peu les aspects politiques de l'Italie pour s'attacher surtout à l'esthétique. Simone de Beauvoir dit même que Sartre écrivait sur le Tintoret pour se reposer de *Critique de la raison dialectique* et que c'est avec une grande gaieté qu'il travaillait à ce texte.
Ce travail sur le Tintoret est capital : sans quitter le plan de l'analyse existentielle, l'étude portera pour une grande part sur l'œuvre, allant de tableau en tableau et ne parlant que des œuvres. C'est un cas unique dans l'itinéraire sartrien où le travail de conceptualisation peut permettre de rendre compte de la structuration d'une œuvre, expliquer en quoi celle-ci ne relève pas d'une théorie du goût — ici le maniérisme, le baroque, ou un certain éclectisme — mais exclusivement des choix profonds de l'artiste. De cet archipel, il ne reste pourtant que des fragments, écrits à un rythme endiablé, que l'on peut classer ainsi, en toute logique et selon des plans retrouvés :

- «Le séquestré de Venise», paru dans *Les Temps modernes* en septembre 1957 ;
- «Un vieillard mystifé», sur l'*Autoportrait* du Musée du Louvre, qui faisait suite à une étude des portraits faits par le Tintoret, établi et publié par mes soins en 2005 dans le catalogue *Sartre* (p. 186-190) de la Bibliothèque nationale de France à Paris, coédité avec Gallimard ;
- «Saint Marc et son double», établi et publié par mes soins dans *Sartre et les arts* de la revue *Obliques* n° 24-25 (p. 171-2002) en 1981 ;
- «La restitution plastique d'un miracle», fragment publié sans titre dans le catalogue *Sartre e l'arte,* Rome, Villa Médicis, en 1987 ;
- «Saint Georges et le dragon», publié dans le numéro *Sartre* de la revue *L'Arc*, en 1966, par les soins de Bernard Pingaud, à quoi fait imméditement suite d'autres pages établies et publiées par mes soins dans *Le Magazine littéraire* n° 176 (p.28-30), septembre 1981, sous le titre choisi par le journal : «Les produits finis du Tintoret».

Cet ensemble est très cohérent : il permet de comprendre la structure de l'ouvrage projeté, qui était très avancé lorsque Sartre l'abandonna pour terminer le «Flaubert». Très *avancé,* mais pas *presque terminé,* comme cela est souvent suggéré. Les fragments de la description du *Saint Georges* et le fragment publié sous le titre «Les produits finis du Tintoret» sont sans doute les dernières choses que Sartre aient écrites. Car en effet, un passage de l'entretien «Penser l'art» que j'eus en 1978 avec Sartre, confirme qu'il n'avait pas rédigé la partie de son plan, sur lequel nous reviendrons, concernant «L'Espace» :

---

3 «Un éditeur lui demanda, pour une collection d'art, un texte sur un peintre : Sartre avait toujours aimé le Tintoret : il avait été intéressé, avant guerre déjà, et surtout depuis 1946, par la manière dont il concevait l'espace et le temps.» (*La Force des choses,* Gallimard, 1963, p. 394).

4 Voir à ce sujet *Sartre e l'Italia,* le colloque dirigé par Ornella Pompeo Faracovi et Sandra Teroni, Livourne, Belforte Editore Liraio, 1987, notamment les articles de Sandra Teroni : «il viaggion in Italia : Roma, Napoli, Venezia» (p. 23-46) et celui de Howard Davies : «L'immagine dell'Italia in *Les Temps modernes*» (p.111-132).

© Michel Sicrad 2005. www.michel-sicard.fr

> *Vous avez là une autre forme de pesanteur, de sorte que l'espace du Tintoret n'est pas celui du peintre, mais celui du sculpteur : le Tintoret est un peintre qui peint avec les rapports à l'espace qu'on a quand on sculpte — et il était lui-même très saisi par cela. C'était la dernière partie qui allait venir (je ne l'ai pas écrit), pour poser une question esthétique plus générale, à propos d'un peintre donné : celle de la peinture et de la sculpture dans leur espace.*[5]

Mais ces textes épars et ces descriptions de tableaux permettent de saisir l'évolution de la compréhension sartrienne à propos du Tintoret qu'on cernera maintenant avec quelques détours.

Première approche (1951)

Le premier attrait de Sartre pour Le Tintoret ne remonte pas à 1957 (date où il écrit la première version) et 1961 (deuxième version). A la fin de l'été 1951, l'ouvrage sur S*aint Genet* fini, Sartre prend le train pour l'Italie le 17 septembre, avec «du papier blanc dans sa valise», comme le raconte Arlette Elkaïm-Sartre dans sa préface à *La Reine Albermarle ou le dernier touriste.* De cet ouvrage projeté sur l'Italie, il en reste quelques beaux fragments et un journal qui foisonne d'analyses sur le Tintoret. Ce qui le retient, dans ses tableaux, c'est cette tension entre l'homme et le monde. Il note que les sujets centraux, par un «curieux décentrement», sont diminués, ce qui permet, en les rendant «moins bruyants», de les faire remarquer :

> *Á partir de là nous comprenons que pour Tintoret un tableau est un problème, toujours le même, de peinture et que c'est ce problème qui indique son inquiétude.*[6]

Sartre conclut que «le problème du Tintoret est de mettre tout l'homme dans un tableau». Il en résulte une étrange construction plastique : «Il y a un irréductible dans les toiles du Tintoret qui est l'éloignement. Aussi le drame est comme vu du dehors. L'espace se referme sur l'humanité et la totalise.» Analyses précieuses, dont il restera pourtant peu de choses dans l'ouvrage sur le Tintoret qui n'aura pas le temps d'aboutir à l'analyse globale de l'espace. Sartre découvre que les propriétés du tableau changent, plutôt que d'interroger le monde, le tableau est vu de l'extérieur :

> *[...] si les dimensions ne sont plus absolues, alors elles sont relatives à leur position par rapport àun témoin qui est moi. Le Tintoret a inventé les spectateurs de tableau. C'est pour cela qu'il est en même temps moderne et pas si moderne que ça* [belle définition du postmoderne !] *: c'est une révolution par rapport à la peinture antérieure et ça annonce l'impressionnisme mais non pas le cubisme et les suites qui veulent réintroduire l'absolu dans le tableau, donc faire de l'espace une qualité de l'objet. On dit que c'est de la peinture subjective. Mais je pense que le but du Tintoret fut de retrouver le subjectivisme du peintre ou du spectateur. Il*

5 «Penser l'art», dans *Sartre et les arts,* revue *Obliques* n° 24-25, p. 15. Repris dans le livre de Michel Sicard, *Essais sur Sartre,* Paris, Galilée, 1989, p. 232.

6 *La Reine Albermarle ou le dernier touriste,* p. 168.

© Michel Sicrad 2005. www.michel-sicard.fr

voulait retrouver l'espace tel qu'il est vécu pour nous avec ses distances infranchissables, ses dangers, ses fatigues, pensant que c'était la réalité absolue de l'espace et c'est ce qui l'a fait trouver malgré lui la subjectivité. A partir de là, il s'en soucie profondément. C'est toujours par rapport à nous qu'il construit ses tableaux.[7]

Passage capital qui unira les analyses du *Saint Marc délivrant un esclave* et du *Saint Georges terrassant le dragon.* Car Sartre ajoute, dans une disposition en en colonne :

«Même développement sur le temps.
——————————— la lumière. (Invention capricieuse. Qualité du personnage.)
Le mouvement.

C'est un programme ontologico-existentiel que Sartre met en place, proche au fond du drame qu'il découvrira en Flaubert, d'une choséification par un regard autre et qui marque la relation au monde en un système de représentation. Cette idée d'une présence extérieure quasi-métaphysique est capitale pour comprendre d'entrée dans la compréhension du Tintoret, dont Sartre gardera toujours certains éléments (par exemple la négation de l'acte dans le *Saint Georges*), mais remaniera aussi profondément son sytème d'approche, en introduisant ce fil conducteur de la matière, qui n'est pas clairement présente à cette époque. Sartre en reste à la vue de l'extérieur, plutôt métaphysique :

Que résulte-t-il de là? C'est que l'événement devient quelque chose [à quoi] on assiste et qui a son temps propre, son espace, et où les personnages d'égarent et se débattent. L'homme n'est pas un autre homme sur la toile, qui me regarde et que je regarde, une apparition absolue, mon égal, mon pair, comme un portrait du Quattrocento, il est vu sans voir, *par quelqu'un qui ne peut être vu et qui voit, qui est seulement astreint à garder par rapport aux personnages une distance absolue ; bref, il est vu par un autre que l'homme.* [8]

Cet homme «vu par un être qui est hors de l'humanité», va amener le thème de la passion, de la passion folle et obtuse qui fait l'homme se débattre, se contorsionner en proie à des forces extérieures, plutôt que d'agir :

Et la condition de l'homme lui apparaît comme bruit et fureur vaine, histoire idiote racontée par un fou. En même temps que, comme par la beauté des vers de Shakespeare, cette idiotie est voilée par la beauté des mouvements d'ensemble du Tintoret. C'est du même coup le monde de l'acte qui disparaît. Déjà le maniérisme des florentins eu XVIe siècle et finalement du Titien l'avait transformé en geste. Le Tintoret le transforme en passion. Ces bouleversements qui ne me concernent jamais et qui sont des gestes boursouflés, ce sont de pures passions. Etonnement, etrreur, démesure, angoisse, folie, voilà les états de l'homme du Tintoret.

Ces hommes «en proie à la passion qui les mène» et «qui fait d'elle ce qu'elle veut»,

7 Ibid. p. 171.
8 Ibid. p. 171.

© Michel Sicrad 2005. www.michel-sicard.fr

«esclaves des passions, toujours agis, n'agissant jamais, mais en même temps formidables d'énergie et de mouvement», qui sont un mixte d'énegie et d'aliénation aux lois de la matière, combien Sartre les cernera par ses analyses, mais en partant de la description stricte des toiles et non point de cette nouvelle théorie du Sujet dont il vient d'avoir l'intuition.

Sartre y retrouve au passage d'autres thèmes existentiels, venus d'autres déterminations, et d'autres idéologies (marxisme) : le peintre et sa ville. Le peintre s'identifie à sa ville. Il ne sortira jamais de Venise. Sartre trouve ce thème qu'il exploitera jusqu'à la cordre de «séquestré de». Comme deux ans plus tard dans «Les Séquestrés d'Altona». Ce thème du séquestré est un thème électif de l'expérience esthétique : on ne peut penser et exprimer que par le singulier, dans un enferment qui multiplie les forces mentales et les pousse au paraoxysme. Cela lui permet aussi de dramatiser son ontologie. C'est ce caractère paradaxal qui intéressera Sartre. Comment le fils d'un teinturier peut-il exprimer si bien une ville où tout flottte et glisse, tout s'échange et se refuse tout à la fois !

Les visites vers les tableaux sont des visitations. Chaque toile est comme une annociation. Il y a un caractère prophétique des toiles du Tintoret qui anticipe sur son temps. Le prophétisme de l'art par rapport à l'histoire est un thème majeur de l'esthétique sartrienne, romantique encore. Il joue aussi sur le clavier postromantique : ce prophète qu'est l'artiste devient en même temps un maudit. Voir avant, dans un regard visionnaire, le brûle et le perd. Et l'aveugle aussi. Sartre lui-même effectuera littéralement le même parcours : il exprime et anticipe tous les mouvements de libération de son siècle, jusqu'à se perdre — et en perdre la vue.

En 1940, Sartre avait rencontré Giacometti, ami indéfectible et frère-guide dans l'art de l'époque moderne et touchée par les préoccupations existentielles. La référence à Giacometti revient dans «Saint Marc et son double». On dit que Giacometti lui fit entrevoir l'espace du Tintoret, son ordre spatial plus en référence à la sculpture qu'à la peinture. De cette vision, il en restera quelque chose chez Sartre, une scène furtive, comme si du centre de la création, il avait enfin pu voir. Dans le «Saint Marc et son double», il dresse une scène, les figurines sont tout à coup mises en place :

> *Or, au moment que l'esquisse est achevée, quand il ne reste plus qu'à dégrossir les formes pour les singulariser, le Tintoret se lève, ouvre l'armoire, prend ses statuettes et les dipose sur une table. Il les soumet, cela va de soi, à l'ordre qu'il vient d'établir sur la toile. Cela veut dire qu'il étire et distend les déterminations de cette surface plane à travers les trois dimensions.*[9]

L'artiste apparaît comme un prestidigitateur : il ouvre à volonté l'espace au volume pour donner vie à des présences concrètes. Nous verrons plus loin toutes les conséquences que Sartre en tirera sur le plan de la densité des corps dont la représentation échappe aux symbolisations traditionnelles de la peinture...

Sartre fera pour Le Tintoret ce qu'il n'a pas pu faire pour les autres biographies de psychanalyse existentielle : partir des oeuvres. Cela se justifie. Pour la première fois, par l'art, la théorie du Sujet matériel peut enfin s'exprimer sans mettre la dialectique cul par dessus tête : les toiles du Tintoret représentent le corps à l'oeuvre.

---

9 «Saint Marc et son double», *Obliques*, n° 24-25, S*artre et les arts*, p. 172.

© Michel Sicrad 2005. www.michel-sicard.fr

L'affaire Vuillemin

En 1954, *Les Temps modernes* publièrent un article de Jules Vuillemin intitulé «La personnalité esthétique du Tintoret»[10]. Cet article est remarquable, tant par sa longueur que par l'ampleur des thèmes abordés, ainsi que par l'abondance de la critique citée, notamment allemande, et à peu près défaillante en France. On ignore à peu près tout de la façon dont cet article parvint aux *Temps modernes*, ou même s'il fut suscité par Sartre. En tout cas, on retrouve des thèmes que Sartre développera abondamment dans son essai. Le premier petit chapitre s'appelle *Un "peintre maudit"* qui recoupe les analyses sartriennes sur la malédiction longuement développées dans le fragment publié sous le titre «Le Séquestré de Venise» dans les *Temps modernes* en 1957. Mais l'analyse de Sartre est plus frappante à insister sur les éléments de rupture, alors que pour Vuillemin les «contraintes» imposées par le goût de l'époque sont conçues comme plus impérieuses. Des «commandes», Vuillemin dit que l'artiste «cherche à les satisfaire et parfois à les devancer» et que «jamais il ne les ingore». Dans ce domaine de la Maîtrise, qui va à l'inverse l'originalité, Vuillemin raconte l'anecdote du Tintoret «renvoyé par jalousie» de l'atelier du Titien. Ce pourrait être un thème sartrien : Sartre venait d'écrire à propos de Flaubert, en 1956, sur le «ressentiment», mais Sartre écarte cette vision simpliste d'une pichenette, au début du fragment «Saint Marc et son double». Par contre Sartre gardera le thème de l'*échec* du Tintoret, qui pour Vuillemin «clôt l'histoire de la peinture italienne» des rites de passation entre le Maître et les disciple. Si Sartre ne garde pas l'anecdote, il gardera cette structure d'arrachement de l'oeuvre au Sujet singulier pointée déjà par Vuillemin : «Avec Le Tintoret, le talent et la solitude commencent à se confondre».[11] Sur ce problème de la malédiction, et sur la place du Tintoret à la charnière entre deux conceptions de l'art, Vuillemin est très fin :

> *Cette nouvelle idée du génie aura à son tour pour conséquence de détruire les critères de la critique d'art et d'étendre au jugement esthétique la crise survenue dans la création esthétique. Ces différents développements sont contenus en puissance dans la figure du Tintoret. Si ce dernier se rattache à la tradition vénitienne, c'est comme mpalgré elle elle, mais c'est aussi malgré lui qu'il institue le conflit avec le passé.*
>
> *Ce regret le situe au moment tournant entre l'art ancien qui tend à ignorer le conflit et l'art moderne qui tend à le rendre volontaire et intentionnel.*[12]

On retrouvera chez Sartre des thèmes généraux et des formules qu'il emprunte à Vuillemin, à commencer par celle qui suit le texte précédemment cité : «A cet égard, on peut définir le Tintoret comme les dernier des artistes de la Renaissance ou comme le premier des poètes maudits», dont Sartre reprendra le dernier membre de phrase (le manuscrit hésite d'ailleurs sur le mot "poète" : Sartre avait d'abord écrit "peintre") dans le fragment «Un vieillard mystifié».

Par contre le «conflit» du Tintoret sera amplifié non seulement sur le plan esthétique, mais en déveoppant les rapports ambigus du peintre avec sa ville qui constituent une

10 Jules Vuillemin : «La personnalité esthétique du Tintoret», *Les Temps modenes n°102*, mai 1954, p. 1965 à 2006.

11 «La personnalité esthétique du Tintoret», p. 1967.

12 «La personnalité esthétique du Tintoret», p. 1968-1969.

© Michel Sicrad 2005. www.michel-sicard.fr

part originale de l'analyse de Sartre. Sur ce thème de la malédiction, Sartre ne fera pas que broder, il en fait le thème essentiel de présentation de l'artiste, avant d'en venir à l'examen des œuvres. La puissance de rupture de l'artiste est multipliée chez Sartre dans cette idée qu'il a de l''oeuvre princeps où l'artiste se met tout entier. Comme flaubert dans *Madame Bovary*, le Tintoret se met tout entier dans sa première grande œuvre : *Le Miracle de l'esclave.*
De ce que Vuillemin apporte comme mise en place des recherches en histoire de l'art, Sartre ne gardera pas grand chose, ni les deux grandes répartitions, des périodes où les sujets mythologiques abondent : jusqu'à 1550, puis de 1560 à 1577 ; après 1585, il n'y a que des sujets religieux. Sartre fait peu de cas de cette opposition entre la violence des sujets religieux et «l'harmonie et l'équilibre» des sujets profanes, ni aux couples antinomiques que forment certains tableaux. Vuillemin en déduit un système d'oppositions : les œuvres de «restitution» de rivalité contre celles purement tintorettiennes, les œuvres profanes, lyriques, contre les œuvres religieuses, dramatiques, les œuvres pleines d'éléments naturels contre celles où dominent les éléments surnaturels — oppositions que Sartre fera jouer tout autrement.
Dans un autre chapitre, *Digression sur l'art et la schizophrénie,* Vuillemin s'appuie sur Freud, très précisément et notamment sur La Théorie psychanlitique des névroses parue aux PUF en 1953. Il répertorie des fantasmes symptômatiques : l'obsession de la fin du monde, le sentiment d'étrangeté, voire même pour son propre sexe, jusqu'à la figure de l'androgyne, le sentiment de grandeur et l'identification à dieu, les symptômes catatoniques privant le sujet d'expression individuelle, la perte de la réalité qui fait traduire les choses par le simple contour des objets. Dans le chapitre suivant qui traite des «thèmes de régression», Vuillemin voit dans certais tableaux du Tintoret comme la desctruction de l'espace, l'androgynat de tous les anges, le sentiment de participation océanique, l'absence d'individualité dans les portraits... En ce qui concerne les portraits par exemple, Sartre donnera une autre ampleur à ces caractères. Vuilemin dit :

> *Sans cesse Le Tintoret a écarté ce qu'il y a d'individuel, de séduisant, et de singulier pour tenter de faire apparaître l'intériorité du sujet. Ainis le dématérialise-t-il, le prive-t-il d'action et, pour ainsi dire, de corps. Tel est le portrait du Louvre. Tout ce qu'il y a d'extérieur a disparu ; il n'y a ni costume, ni rideau, ni mains. Il n'y a plus même de fond, et seuls demeurent un regard et une interrogation.*

Sans prend totalement à contre-pied cette affirmation, Sartre peut montrer ce qu'il y a de projet individuel et d'imaginaire matérialisé, assumant son siècle et le tordant vers une ontologie de la matière :

> *Quel air de rancune pourtant ! A l'instant d'avouer, il accuse. Qui? Les hommes sûrement, qui ne l'ont jamais aimé, jamais secouru, qui lui ont fait essuyer tous les dégoûts. Mais il y a autre chose : s'il a tant exagéré la dimension des organes visuels, ce ne peut être seulement par orgueil ; on dirait qu'il pousse à la limite sa capacité de voir pour mieux disqualifier la Vision. Rappelons-nous ses doges : des choses pourvues de regard. Il va plus loin : à présent : le regard lui-même va devenir une choses ; il* l'a toujours été. *L'épaisse nuit matérielle emplit jusqu'à déborder l'unique prunelle qui vit encore : comment cette pesanteur opaque s'arracherait-elle à son inertie pour aller frapper* ailleurs *une*

© Michel Sicrad 2005.

> *autre opacité? La vue ment, le regard exile : c'est le rêve idiot d'une martière obsédée ; il n'y a rien à voir et rien à montrer, le monde est nocturne.*[13]

Sartre laissera tomber cette interprétation psychiatrique du Tintoret, se contentant, dans «Saint Marc et son double», de "parti pris" et d'"obsesssion", ce qui est un tour plus proprement existentiel, alors que Vuillemin regroupe son analyse en "thèmes de restitution" et "thèmes de régression", notamment dans «Saint Georges et le dragon» pour laquelle Vuillemin fait remarquer que «Toutes les lignes de forces divergent à partir du cadavre placé au milieu du tableau»[14].

Sartre retiendra également peu de choses de l'analyse de *Sainte Catherine à la roue,* où Vuillemin parle de «composition par écartèlement» : «L'espace se dissipe de l'intérieur, et la destruction du monde s'ordonne à partir de l'épreuve du corps supplicié». Si les deux mouvements repérés par Vuillemin seront bien concédés par Sartre — «Deux mouvements s'imposent au regard et se conjuguent : l'un jette le tronc hors de la toile, l'autre crispe les pattes vers le fond» —, il les minimise par le travail de deux autres mouvements des roues qui ont «la prestesse insuprassable du mouvement rectiligne», «deux rayons péremptoires que seule l'impuissance des corps inanimés et la volonté de Dieu empêchent, au dernier moment de se changer en tentacule».[15] Le mouvement de pieuvre de l'image reprend donc, pour Sartre, ce que le Miracle avait concédé. Autant dire que la structure d'écartèlement n'existe plus : la matérialisme reprend ses droits. Sartre conclu ainsi : «on préfèrera ce produit de la malignité humaine à la menace engourdie d'une matière sans lois».

Sartre ne reprendra pas non plus les analyses de Vuillemin pour le *Saint Georges*, ni pour l'aspect schizophrénique, ni pour l'ordre esthétique, puisque toute l'analyse de Sartre sera articulée sur un mélange de régression et d'anticipation, très sériel, par où s'investit la liberté.

La première version (1957)

La déchirure jaune, dans «Qu'est-ce que la littérature?» n'était qu'un indice de l'extrême sollicitude que Sartre porte au Tintoret. Et les notes de 1951, une première rêverie sur le monde du Tintoret. Le texte de l'étude proprement dite ne démarre que plus tard, entre cette analyse de Jules Vuillemin parue en mai 1954 et novembre 1957 date de la publication de l'étude de Sartre dans *Les Temps modernes*, où l'on peut résolument placer l'espace génétique du *Séquestré de Venise* (tel est le titre général de cet essai, retrouvé ainsi en gros caractères sur le même papier rayé du fragment sur portraits et autoportraits).

Il faut très clairement distinguer par leur datation les deux versions du Tintoret. La première remonte à 1957. En 1956, Sartre, avec Michelle Vian, a fait un long séjour en Italie. Elle lui traduira des passages de la monographie de Hans Tietze intitulée *Tintoretto,* parue chez Phaidon en anglais, abondamment illustrée, mais en noir et blanc presqu'exclusivement. Il revient à Venise en 1957, travaille pendant l'été à son étude sur

13 «Un vieillard mystifié», Sartre, Paris, BnF/Gallimard, 2005, p. 189.
14 «La personnalité esthétique du Tintoret», p. 1982.
15 Michel Sicard (dir.), *Sartre e l'arte*, Rome, Villa Médicis/Carte Segrete, 1987, inédit de Sartre, p. 47.

© Michel Sicrad 2005. www.michel-sicard.fr

Le Tintoret ; et tout porte à croire qu'il travailla *in situ*, durant les étés 1956 et 1957, au Tintoret. S'imprégnant de la ville et des œuvres mêmes, il écrit alors cette partie touchant l'homme. Sartre est en pleine période marxiste, il vient de publier *Question de méthode* dans *Les Temps modenes* en septembre 1957 et il rédige maintenant la *Critique de la raison dialectique*. Cette première version du «Tintoret» reste marquée par un certain socio-historicisme dont les tenants étaient Lukacs et Lucien Goldman. Il vient aussi, en juin 1956, d'achever une première version d'un ouvrage sur Flaubert — qui n'a pas encore trouvé son titre de *L'Idiot de la famille* — qui situe Flaubert au sein de son milieu familial, avec toutes les déterminations de classes qui s'y impliquent. Dans «Le séquestré de Venise», il s'agit bien aussi d'étudier le contexte et, faute de famille, les rapports de l'homme à sa ville. Et c'est vrai qu'il y a beaucoup de sociologie dans cette première approche : il en fait même avec emphase, trouve un système d'explication entre la monarchie et le peintre. Ecoutons plutôt :

> *Que conclure? Sont-ils des demi-dieux, les peintres de la Renaissance, ou des travailleurs manuels? Eh, bien, c'est selon, voilà tout. Cela dépend de la clientèle et du mode de rémunération. Ou plutôt ce sont des manuels* d'abord. [Notez la dilectique remise par le matérialisme, adroitement sur ses pieds] *Après cela, ils deviennent des employés de cour ou restent des maîtres locaux. A eux de choisir — ou d'être choisis. Raphaël et Michel-Ange sont des commis ; ils vivent dans la dépendance et la superbe : une disgrâce, même passagère, et les voilà sur le pavé ; en revanche le souverain se charge de leur publicité. Ce personnage sacré cède à ses élus une parcelle de ses pouvoirs surnaturels : la gloire du trône tombe sur eux comme un rayon de soleil, ils la réfléchissent sur le peuple ; le droit divin des rois fait des peintres de droit divin. Voilà des barbouilleurs changés en surhommes.*[16]

Ce «manuel d'abord», comme Sartre va le choyer, et lui trouver une autre filière originale qui le sépare des «peintres courtisans». Sartre nous dit du Tintoret, qu'il est «l'autre espèce», qu'il «travaille pour les marchands, pour des fonctionnaires, pour des églises paroissiales». Sa culture? Sommaire ; empirique. En tout cas, aux antipodes des «peintres courtisans» qui, du reste, s'apprentent fort bien aux poètes de cour. Eux-même, Michel-Ange entre autres, ont fait quelques sonnets ou, comme Raphaël, tâtent du latin. Mieux, Sartre fait du Tintoret un «ignare» qui «n'ouvre jamais un livre, à l'exception de son missel». C'est sa pratique qui est sa culture car «comment refuserait-on le nom de culture à cette patiente éducation des sens, de la main et des l'esprit, à cet empririsme traditionnaliste qu'est encore, vers 1530, la peinture d'atelier». Les thèmes des tableaux apparemment discrets, qui «ne veulent rien dire» et sont «muets comme le monde», on ne peut dire s'il réfractent l'origine sociale du peintre, ou touchent à d'autres aspects fondamentaux de l'esthétique de l'essayiste comme la bêtise — qui est aussi un thème zen — qui reviendra dans le Flaubert. Pour l'heure, c'est plutôt sur l'enfermement que l'écrivain construit son essai et aménage ses effets de style. La *séquestration*, Sartre la revendique comme un thème existentiel par excellence : jamais il n'aura l'idée d'en faire, comme Vuillemin, une pathologie. Bref cette première version est entièrement tournée vers l'homme, voyageant peu, terriblement sédentaire, rechignant à travailler quand il doit exporter ses toiles. Sartre dessine les contours d'une certaine liberté faite sur l'indépendance de l'artisan patron : «Robusti met sa fierté à rester un petit patron,

16 «le séquestré de Venise», *Situations IV*, p. 318.

© Michel Sicrad 2005. www.michel-sicard.fr

un margoulin des Beaux-Arts payé à la commande, maître chez soi» qui «ne fait pas la différence entre l'indépendance économique du producteur et la liberté de l'artiste».
Mais il semble que Sartre s'accroche à cette analyse marxienne, dès qu'apparaissent des élements trop existentiels. Sur la bourgeoisie, il y revient, peut montrer qu'à Venise elle est passablement bloquée, en ce que le Patriciat le lui permet pas d'investir et de posséder, bref de faire fructifier le produit de son négoce. «A venise, on lui refuse tout, jusqu'à l'humble bonheur de la trahison» (p. 322). Le seul résultat est la possibilité de rêver. Racontant l'histoire de Giovita Fontana qui se fit construire un palais sur le Canale Grande, il résume cette existence : «un âpre désir, assouvi, se retourne sur le tard en snobisme rêveur, une marchande meurt et ressuscite sous la forme d'une patricienne imaginaire». Mais là encore, la dialectique socio-historique s'évade en un processus d'imaginarisation où l'on croirait entendre «Flaubert». Pourtant Sartre s'acharne : l'arrivisme du Tintoret s'explique par sa volonté de s'être élevé au-dessus de l'état d'artisan teinturier. L'austérité du propos est entièrement déterminé par la situation historique de la Sérénissime :

> *...le destin de cet artiste est d'incarner le puritanisme bourgeois dans une République aristocratique à son déclin. En d'autres lieux cet humanisme sombre s'imposerait ; à Venise il va disparaître sans même avoir pris conscience de soi mais non sans éveiller la méfiance d'une aristocratie toujours en éveil. La morosité que le Tout-Venise officiel et bureaucratique manifeste au Tintoret, c'est celle-là même que le patriciat témoigne à la bourgeoisie vénitienne. Ces marchands qurelleurs et leur peintre sont un danger pour l'Ordre sérénissime : on les tient à l'œil.*[17]

Mais la cité comme Ordre n'est pas le dernier mot de l'analyse sartrienne. C'est un référent et un témoin par rapport à quoi l'individuel joue et s'évade. Plus loin dans le texte, l'interprétation glisse vers des thèmes personnels, sur lesquels Sartre reviendra dans le «Flaubert» : l'art comme projection de l'homme sans Dieu, le jeu avec la transcendance, le divorce d'avec le public.

Passion et procès

Cette première version du Tintoret est montée sur un scénario dramatique : la passion de l'homme et de sa ville («la peinture du Tintoret c'est d'abord la liaison passionnelle de l'homme et d'une ville») à laquelle le peintre demande d'être juge et témoin de sa destinée.
Le premier moment est de définir l'art indépendemment de la religion. Si «tout est rongé par cette lacune vertigineuse, par l'Art sans Dieu», l'artiste n'a d'autre choix que cette «passion inutile» et intempestive qui vaut comme échappée et comme transcendance :

> *Cet Art est laid, méchant, nocturne, c'est l'imbécile passion de la partie pour le tout, c'est un vent de glace de ténèbres qui souffle à travers les cœurs troués. Aspiré par le vide, Jacopo s'engouffre dans un voyage immobile, dont il ne*

17 Ibid., p. 325.

© Michel Sicrad 2005. www.michel-sicard.fr

reviendra jamais.[18]

Cette transcendance d'ego est un rien transgressive : elle engendre le laid, le difforme, le grotesque, qui n'est que l'envers de cette peur devant la liberté du créateur et de la liberté de l'art. A cette époque, fait remarquer Sartre, le «génie n'est pas» — entendez le concept de génie — et non plus le mythe de l'artiste maudit. La solitude effraie, et la déréliction. Sartre a écrit des lignes justes là-dessus, dès 1952, à propos de *L'Engagement de Mallarmé.* Mais il veut ici compliquer l'affaire, faire tourner cette inquiétude devant l'être en responsabilité globale de l'homme, bref en procès. Mais ce procès n'a rien des reproches vétilleux d'une certaine critique littéraire française, des années 1940 à 1960, représentée par Henri Guillemin. Le Procès est à la mesure du Maître et de la Ville : «Travailler seul et pour rien, c'est à mourir de peur. Il faut des arbitres. A tout prix, Un Jury d'honneur. Dieu s'est tu, reste Venise». Et le procès se combine avec une partie de jeu. Le Tintoret s'vance en une sorte de partie truquée avec Venise : il fera mine de tenir sa réussite sociale pour une «victoire mystique», mais il lance un défi aux puissances d'en haut. Si «le Tintoret semble plus malheureux que coupable», il s'acharnera cependant à entretenir son enfer, en choisissant ses juges, mais en différant de fois en fois son procès. Partagé entre «l'orgueil implacable et l'humble désir d'être aimé», Tintoret est tendu entre ces deux pôles, en passe d'être crucifié.
Le thème du Procès reviendra dans le fragment sur l'*Autoportrait* du Louvre avec plus de force : considéré comme l'œuvre finale, ce tableau résumerait l'interrogation de l'artiste. Sartre y reconnaît la «vieille stupeur éreintée, figée comme sa vie, durcie dans ses artères», qu'il vit non plus «comme une passion», mais «comme une maladie mortelle». [19] D'où lui vient cette stupeur? Première réponse existentialo-husserlienne : «ce vieillard stupéfait se cherche parmi les gens, parmi les choses, hors de soi». [20] Mais là n'est pas l'essentiel : l'essentiel c'est qu'il plaide coupable «sinon, dit Sartre, aurait-il ce visage hanté de vieil assassin»? Sartre a l'air de dramatiser l'affaire sur un plan cosmique, mais en fait il rabat la question sur l'œuvre :

> *La peinture est en cause. Mais Jacopo a trop d'orgueil pour se croire un mauvais peintre. [...] Non la question doit être à la mesure de ses tableaux, gigantesque ; elle se lit clairement sur le visage de celui qu'on a pu appeler «le premier des poètes maudits» : «Moi qui suis un grand peintre, le plus grand de mon siècle, qu'ai-je fait de la peinture?» Peut-être le procès, comme Anthony, le mélodrame du père Dumas, s'achèvera-t-il sur cet aveu : «Elle me résistait, je l'ai assassinée».*[21]

La raison de cet *assassinat de la peinture* est interne à la peinture : changement de système esthétique, poussée des moyens aux limites («on dirait qu'il pousse à la limite sa capacité de voir pour mieux disqualifier la Vision»), échec de l'œuvre. Si «la vue ment» et «le regard exile», si voir et figurer sont «le rêve idiot d'une matière obsédée», c'est le chemin de cette tentative qu'il faudra suivre, parce qu'il est Nous-même, comme pour Flaubert, en Échec et Victoire.

18 Ibid., p. 332-333.
19 «Un vieillard mystifié», dans Mauricette Berne et Michel Sicard, *Sartre*, BnF/Gallimard, 2005, p. 188.
20 Ibid., p. 189.
21 Ibid., p. 189.

© Michel Sicrad 2005. www.michel-sicard.fr

L'autre procès qui masque le procès de l'homme à lui-même, c'est celui que Sartre entreprend avec le Titien. C'est un procès complexe qu'on aurait pu croire gagné d'avance au profit du Tintoret. Mais le résultat doit être nuancé. Certes, le discrédit est d'abord total : «Le Titien passe le meilleur de son temps à tranquilliser les princes, à leur certifier que tout va pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles.»[22] Pour Sartre tout est fausseté dans le monde du Titien : «La discorde n'est qu'une apparence, les pires ennemis sont secrètement réconciliés par les couleurs de leur manteaux.» (p. 339). Idem pour la violence : «Un ballet dansé par de faux durs aux tendres barbes de laine : voilà les guerres justifiées». Dans son monde, «l'ordre règne», ce qui a pour répondant un ordre esthétique que «domptée, asservie, la perspective respecte les hiérarchies» et que les groupes du peuple sont des agrégats affectés de «quelque diversité produisant ces figures passagères» alors qu'il «réserve aux [seuls] Grands l'individualité». Et même dans ce monde de convention la Beauté reste-telle «la plus grande trahison» (p. 340).
L'explication de Sartre est sociologique : le Titien vient de la campagne et «du fond du Moyen Age», il admire les princes et «traverse la bourgeoisie sans la voir». Le véritable crime moral, son inauthenticité, c'est *la vassalité*, thème antinomique à la liberté que Sartre ne cessera de pourchasser, jusque dans *L'Idiot de la famille* (où Flaubert constitue Le Poittevin en Suzerain). Du point de vue esthétique, ce que dit Sartre du Titien est à première vue étrange : Michel Butor faisait même remarquer que Sartre parlait du Titien injustement, «comme s'il ne l'avait pas vu»[23]. En réalité, Sartre parle du Titien qu'il n'aime guère moins avec des «préjugés» que, comme dans le cas de Flaubert, pour créer un pôle d'antagonismes. Le Titien s'oppose au Tintoret comme Dieu au Diable, comme Flaubert à Leconte de Lisle, comme Wols à Klee. En un autre sens, l'esthétique du Titien lui fait saisir et repousser tout à la fois cette esthétique à double fond qui fait les choses êtres saisies par l'altérité et le tremblement. A y regarder le près, l'inauthenticité du Titien sert à glorifier et à masquer tout à la fois la somptueuse décadence de la république vénitienne. Sartre fait remarquer que la société entière, envoûtée, admire le Titien unanimement :

> *Pourtant, bourgeois et patriciens l'admirent : aux technocrates de Venise il donne un alibi ; il parle de bonheur, de gloire, d'harmonie préalable au moment où ils font les efforts les plus louables pour se masquer leur déchéance. Tous les marchands — qu'ils soient nobles ou roturiers —, s'enchantent de ces toiles béates qui leur reflète la quiétude des rois. Si tout va pour le mieux, si le mal n'est qu'une apparence, si chacun garde pour toujours sa place héréditaire...* (p. 340-341)

Suivent une dizaine de réalités historiques du XVIe siècle qui vont à l'encontre de ce «songe» propagé par les tableaux du Titien. Analyse marxiste classique qui fait dire à Sartre : «En un mot, ils veulent la Beauté, ces inquiets, parce qu'elle rassure.» Mais, ne nous méprenons pas : cette Beauté artificielle, comme Sartre lui reconnaît des caractères magiques, comme il aimerait la détourner à son profit : «Le Beau paraît indestructible ; son image sacrée nous protège...» Cela, «la Beauté protège», Sartre l'a déjà écrit ailleurs, et ce n'est pas tant ce caractère talismanique qui l'intéresse — et qu'il relie à la Beauté féminine : au désir — que l'insoupçonné caractère de légèreté qui permet de relier et composer de nouvelles images à loisir : Venise «commence à

22 «le séquestré de Venise», *Situations IV,* p. 338-339.
23 «Une technique sociale du roman», dans *Sartre et les arts,* Obliques n° 24-25, p. 68.

© Michel Sicrad 2005. www.michel-sicard.fr

craindre la vase des lagunes ; elle imagine de se sauver par la Beauté, cette légèreté suprême ; de ses palais et de ses toiles, elle prétend faire des bouées et des flotteurs...» (p. 342). Bref, le Titien est là pour imaginariser la ville et la protéger des menaces tangibles, alors que le Tintoret nous rappelle le principe de réalité. La même opposition, Sartre la tendra pour Flaubert et son époque : Flaubert crie Cassandre alors que le Second Empire s'ébroue dans les paillettes et la pacotille. A chaque fois, c'est le «pauvre diable» que Sartre semble valoriser : mais celui-ci représentera aussi la tentation de l'imaginaire, de sorte que les deux pulsions se dédoublent et s'incarnent à nouveau dans l'imaginaire du Tintoret.

Deuxième version (1961)

En 1961, Sartre retourne à Venise, séjourne plusieurs fois en Italie cette année là, écrit cette seconde version dont un fragment, établi par moi, fut publié posthume dans *Obliques* en 1981 et l'autre était déjà paru dans *L'Arc* en 1966 dans le numéro *Sartre,* sous la direction de Bernard Pingaud. Notons que les deux «versions» ne sont pas exclusives l'une de l'autre, sont conçues pour étager les textes dans des approches multiples analogues à ce qui se passera dans *L'Idiot de la famille.* La deuxième version remplit le second volet prévu pour l'étude, après le premier, *l'homme* : *l'œuvre.*
Dans «Saint Marc et son double», une remarque annexe permet de préciser la datation exacte :

> *En 50, nouvelle commande : Agnès. Encore une sainte, celle-là, par malchance. Tant pis : après deux ans, le Tout-Venise a sûrement oublié «Saint-Marc» ; tout recommence. Jacopo se trompe : Venise n'oublie jamais comme en témoigne le voile noir dont s'obstine encore, en 1961, à couvrir la tête de Marino Faliero le doge décapité ; les artisans fautifs peuvent être assurés de sa malveillance jusqu'au terme de leur vie et au-delà.* [24]

Ce commentaire renvoie à l'article «Venise de ma fenêtre», publié dans le numéro de la revue *Verve,* 27-28, de février 1953, où Sartre raconte la légende du doge décapité, récit des origines de la lumière vénitienne. Cette lumière, il ne la retrouvera guère dans le Tintoret — combien Titien y excellait — , mais ce «voile noir» est le signe d'une peinture organique, insistant sur le faire, plus que sur le voir.
Ce travail pour la deuxième version constitue l'essentiel de l'esthétique sur le Tintoret. On y lira les principaux thèmes : la pesanteur, les temps, l'espace, la lumière... Cela constitue le plan de la partie esthétique de l'ouvrage tel qu'il ressort clairement du plan que j'ai récemment donné à la publication dans le catalogue *Sartre* de l'exposition à la Bibliothèque nationale de France.[25]
Sartre dégage nettement les lignes de force :

---

24 «Saint Marc et son double», dans *Sartre et les arts,* Nyons, Éditions Borderie, revue *Obliques n° 24-25,* 1981, p. 181.
25 Mauricette Berne et Michel Sicard, *Sartre,* BnF/Gallimard, 2005, p. 192-193.

© Michel Sicrad 2005. www.michel-sicard.fr

<u>Miracle</u> *matière*
grain (couleur)
pesanteur
St Marc
Obsession (nous n'en tirons pas l'extériorité)
<u>Pesanteur</u> dans le reste de l'œuvre
Parti-pris 3ème dimension
Sera-ce tout pour l'espace?
Non. Plus tard on y reviendra
(forces spatilaes)

<u>La pesanteur de l'acte : le geste</u> (transporter ici ce qu'on dit le geste et passivité)

La pesanteur réduit l'acte à la pasivité. Donc : geste. Montré montrant. Poteau indicateur. Le Sens contre-réformiste de la passivité. Le sens puritain des bourgeois.

Restent les <u>Actes imposés</u> par le Sujet
la pesanteur les détruit-elle?
<u>Pesanteur et temps.</u>
St Georges de Carpaccio
<u>Le temps et l'acte - Les 2 temps</u>

Le temps jusqu'à la fèche. Temps Objectif Instant
Le temps pratique Sollicité par Tintoret. Le décrire.
A)Rappelez le proécédé Gonzague de Mantoue. (on le mettra ici))

B) L'ordre processionnel renversé. Aller chercher au plus loin.
Résultat : le temps des choses (ou des distances entre les hommes) est durable. Celui des hommes instantané.
Sens démocratique. *Bourgeoisie. Le Christ <u>par un Nous</u>*
La Cène de San Rocco

C) Pare à la contradiction.
L'histoire est racontée <u>en entier</u>. Simplement de mâme qu'un mobile change, n'est plus le même en microphysique la chose change. Présentation de la Vierge etc.
Surtout Crucifixion : le strois moments sont donnés. En ordre avec remontée de droite à gauche. VOULU : visible.
Démocratie : ce que fait la Vierge c'est encadré par ce que d'autres ont fait et vont faire.

Conclusion pour le temps :
Le temps durable est dans les choses. Dans les hommes, des

© Michel Sicrad 2005. www.michel-sicard.fr

positions. Eésultat : l'espace, force des choses.

L'Espace

1) Extériorité des forces.
C'est la règle de la Nature. Nature : extériorité. Rien que d'inertie. Renvoie à des forces.
2) Ces forces devraient être elles-mêmes extériorité. Elles ne le sont pas : forces et structures. C'est l'espace. Descrption.

Raisons de l'espace ainsi vu :
lumière
Exil, éloignement, salut etc.

Ce plan nous permet de situer la seconde version et notamment les différents morceaux qui la composent : l'analyse du Miracle, puis de la pesanteur et de l'acte avec le geste, enfin de la pesanteur et du temps, puis l'analyse du temps et de l'acte, avant d'en venir à l'espace. La partie sur le «Miracle» recouvre le texte de «Saint Marc et son double», ainsi que le court passage concernant *Sainte Catherine à la roue* (que nous avons titré «la restitution plastique d'un miracle»), la partie sur le Temps recoupe l'analyse du *Saint Georges terrassant le Dragon* et doit donc se situer après. L'analyse de «L'Espace» restait encore à venir.

Miracle

Sartre voudrait bien analyser des images, exclusivement, en théoricien de l'espace et du signe visuel. Mais il doit faire le lien avec la conscience historique de son temps. Comme pour Mallarmé (1952), il part de l'époque ; et comme pour la première version du Flaubert (1956). Il renverse maintenant la vapeur : ce sont les oeuvres qui parlent mieux que l'époque. Tout grand oeuvre démarre par une oeuvre princeps. C'est la base existentielle, l'originalité du dévoilement : l'intuition centrale est un coup de foudre. Tout est mis en théâtre pour faire une naissance. Le *Miracle de l'esclave* sort des limbes comme les bébés d'entre les cuisses des femmes. S'il le faut, on y aidera un peu. Bien sûr, il y a des œuvres avant, des moments de gestation, toujours, des œuvres de formation, et Sartre y prêtera la plus grande attention. Dans le «Flaubert» *Madame Bovary* se fait attendre. Pour Le Tintoret, pas : il déchire le voile et le chef d'œuvre tombe, comme un météore venu on ne sait d'où. Le premier tableau est une césarienne, il en sort un ordre nouveau, un nouveau corps, pas si fragile, gesticulatif et explosant. Cette explosion, inutile de la fixer, elle évoluera ; pour le moment, c'est sous la plume, celle de Sartre, que cet éclatement a lieu. Sage femme, la littérature accouche du visible et c'est pourquoi les analyses sartriennes en garderont les traces tangibles, par une surenchère verbale. De cette littérarité, nous aurons la dose maximale : jamais manuscrit ne fut plus corrigé. Les pages dépassent rarement quatre ou cinq lignes, les pages de deux lignes sont monnaie courante : au diable l'avarice dans le scrupule minutieux du bien-dit ! L'humour n'est pas absent de cet étrange florilège. On rit non

© Michel Sicrad 2005. www.michel-sicard.fr

seulement du déchaînement du pinceau du Maître à qui nulle paroi n'échappe, mais encore des caprices imbridés de la matière. Les anges se transforment en Malabars, les nuages en poudingues. Rien n'est plus écrit, parce que la littérature aide à voir, à accoucher du visible, et peu importe la manière, compte seulement le résultat.
Le fragment essentiel du «Tintoret» de Sartre porte sur un miracle. Le «Miracle» intéresse Sartre parce qu'il est une façon de sortir de la statique des choses et de montrer dans un phénomène grossissant l'intentionnalité. Le miracle bouscule l'ordre du monde. Il est en cela un phénomène existentiel. Miracle (pour le *Saint Marc*) et prophétisme (pour le *Saint Georges*) vont innerver secrètement le texte de Sartre. Mais le Miracle n'est pas forcément là où on le croit. L'analyse de Sartre s'attachera à montrer que ce miracle n'est pas un feu d'artifice des puissances de l'en-haut, mais un renversement des valeurs établies : tout flotte à Venise, mais pas Saint Marc, qui tombe. La raison apparente de ce renversement peut sembler elle-même légère, discutable : «Il ne s'agit pas de consoler un Doge ou de raffermir un roi mollissants», mais «tout ce dérangement n'a d'autre but que de sauver un esclave». Le saint est seulement «un corps en chute libre».[26]
Le Miracle prend à revers les règles posées par le Titien pour les sujets religieux : verticale absolue, hiérarchie des personnages et des organismes, des plans, etc. Bouleversement total ici. D'abord, le Tintoret «a bousculé le saint et l'a mis cul par-dessus tête». Dans son plongeon, le Saint est emporté et ne maîtrise plus son énergie, ce qui démontre qu'il obéit aux lois de la matière. Sartre met aussi en lumière un tête-à-tête victime/sauveur, très peu hiérarchique, hors de la tradition du Titien. Par ailleurs, quant à la lumière, naît une opposition nouvelle : «la nuit tombe du ciel» et «le jour monte du sol». En fait le Saint apparaît comme une masse de ténèbres parce qu'il est dense et lourd — traduisez matériel — et l'esclave «témoigne que l'homme jusque dans l'abjection reste créature divine». Le Saint est nocturne : «chute et ombre» sont «deux moyens de nous restituer la pesanteur dans toute sa passivité».[27]
Sartre insiste :

> *Derrière un ordre de précaution — qu'il emprunte au Titien et, à travers lui, au Moyen Age — un peintre tente pour la première fois de restituer la réalité matérielle des apports physiques des hommes et des choses...*[28]

Ces «rapports physiques» qui font de l'homme une «chose parmi les choses» permettent de saisir les corps dans leur densité réelle et de figurer autre chose que des idéologies et des apparitions. La miracle est ainsi un anti-miracle : il restitue les filiations au monde et à la terre des hommes et des objets. Cette pesanteur est le cœur même de la seconde version de l'étude sartrienne.

Pesanteur et matière

La grande affaire de cet essai de Sartre est l'approche de la matière. Si l'existentialisme sartrien est proche d'une phénoménologie du Sujet, l'apport essentiel de ce texte reste la réflexion sur la matérialité des choses, corps et outils, qui vient s'offrir sur le devant de

26 «Saint Marc et son double», opus. cit. p. 175.
27 Ibd., p. 176.
28 Ibd, p. 177.

© Michel Sicrad 2005. www.michel-sicard.fr

la scène. Plus qu'un sentiment, c'est une approche ontologique. C'est aussi, pour le Tintoret, une obsession et une fatalité. Contre les envols et les lévitations du Titien, tout pèse dans les œuvres du Tintoret, tout tombe et s'affale dans un désordre patent des hiérarchies et des représentations instituées par les politiques et les religieux.
La pesanteur est un mixte entre une approche existentielle et un matérialisme pur auquel Sartre n'a jamais adhéré : sensation interne que le corps est pesant et résiste à la volonté de celui qui voudrait se projeter dans les airs, ou accréditer les impossibles rêves que les mythologies ont forgé pour les cieux. Il ne s'agit pas d'une attaque en règle du christianisme, bien que Sartre parle de «foi matérialiste du Tintoret», mais d'une prise en compte des corps dans leur côté humain, leur vie réelle. La pesanteur est lié aux corps, devenus disharmonieux dès qu'on les ressent dans leur limites, leur capacité à ramper plutôt qu'à voler.
Comme Sartre aime faire voler en éclats ces idéologies de la lévitation dans les toiles qui précèdent le Tintoret : elles lui paraissent fallacieuses et rétrogrades. Elles nient le mouvement social et scientifique qui est en train de se dessiner.
Comment résoudre le problème de la commande avec ces hantises exprimées si clairement dans les toiles du Tintoret? Sartre montre que dès le début, dans «le parti pris», le Tintoret convertit l'obsession de tomber en un système esthétique, dès *La Visitation* de la Pinacothèque de Bologne, que Sartre fait remonter entre 1540 et 1545.[29] C'est là que nous trouverions la première trace, embryon de son obsession majeure. Le peintre introduit des déséquilibres compensés qui, du coup, rétablissent les chutes dans un certain équilibre des contraires. Ainsi de la Vierge de *La Visitation* qui monte, suffoque et manque de défaillir et de sa mère Sainte Anne qui tombe en descendant pour l'accueillir :

> *[...] notre œil prête son avenir aux deux mouvements qui, du coup, se rencontrent et s'annulent : prolongée, la force ascensionnelle s'arrache de la Vierge et va buter contre sa mère ; inversement la vieille Sainte lâche une violence oblique, sa pesanteur, qui frappe sa fille de plein fouet. Poids et contrepoids : comme pour les pendules et les funiculaires. Deux déséquilibres en suspens, qui s'étayent. Entre les deux femmes, durci par la permanence d'une tension, l'espace se dresse, il les unit et les soutient : et ce n'est pas sans raison que Robusti souligne sa rigidité par l'essor vertical d'une colonne.*[30]

Tout est dit : le déséquilibre des sujets les oppose et les unit tout à la fois, et fomente en outre un espace profond. Mais cet espace est aussi le nôtre. Ainsi Sartre peut-il parler, dans cette sortie de l'imaginaire vers un espace, qui a les mêmes caractéristiques que le monde réel, de «Révolution» :

> *Pour la première fois dans l'Histoire, entre 1540 et 1545, à une date qu'il est malheureusement impossible de préciser, un tableau cesse d'être une surface plate, hantée par un espace imaginaire pour devenir un circuit monté par le peintre, qui se referme sur l'aimable clientèle et la force d'intégrer sans en altérer*

---

29 Si l'œuvre est entièrement de la main du Tintoret, la datation de *La Visitation* est incertaine : Sartre adopterait plutôt l'avis de A. Venturi (1929) qui la considère comme une des toutes premières œuvres, ainsi que Pittaluga, Bercken et Tietze (sur le livre de qui Sartre travaille) qui la datent en tout cas d'avant 1548. En revanche, pour Colletti et Pallucchini, l'œuvre daterait de 1550.

30 «Saint Marc et son double», p. 179.

© Michel Sicrad 2005. www.michel-sicard.fr

la nature les objets à la réalité.[31]

Cette sortie de l'espace imaginaire vers l'espace du monde est ce qui intéresse le plus Sartre dans son esthétique, depuis sa préface à Calder (1946), jusqu'au dernier texte sur Rebeyrolle (1970) où les morceaux de bois, le sang, etc. s'importent littéralement dans les toiles. Pour le Tintoret, il distingue la pesanteur comme «parti pris», c'est-à-dire «quand elle se combine avec d'autres appareils pour restituer au spectateur la troisième dimension» [32](p. 198). Mais elle est qualifiée d'«obsession», «toutes les autres fois qu'elle elle se manifeste dans un tableau sans autre raison décelable que de complaire à Jacopo». Ainsi Sartre déclare-t-il qu'il y a chez le Tintoret «un narcissisme de la tonne» de caractère obsessionnel. Ceci donne lieu à de plaisants mots d'esprit ou petites descriptions piquantes. Ainsi les saints ont-ils selon Sartre, seulement «pour fonction de démontrer que l'acte même de s'asseoir est acrobatique». Suit une fantaisie descriptive où l'on étudie la nature des nuages où les saints «s'arc-boutent contre des poudingues bitumés». D'abord caoutchoutés, ils deviennent tout simplement du charbon, avec petit mode d'emploi pour s'y asseoir. C'est le texte même qui devient, pour décrire la prétendue «obsession», farcesque.

Le style

Peut-être l'essai sur le Tintoret est-il une réflexion sur le style. De la même manière que le peintre se reconnaît en ses tableaux en multipliant les déséquilibres et les chutes, le style de Sartre cultive les irrégularités baroques. C'est le moment où le style d'écriture de Sartre est le plus corrigé, le plus affirmé, le plus caractéristique de sa verve pleine d'alacrité. Le plus littéraire aussi : une sur-correction caractérise la méthode d'écriture, il se cesse de multiplier les effets et les métaphores, les jeux sur l'oxymore, jusqu'à la flamboyance.

Le style sartrien est aussi une méthode : il alterne le jugement et la description pure. Parfois l'analyse s'attache longuement à un seul tableau. Il a tendance à décrire à l'infini une œuvre majeure. On a souvent reproché à Sartre se s'intéresser davantage aux éléments marginaux, aux détails infimes, de fouiller dans la correspondance et les œuvres de jeunesse pour faire sortir des sens cachés qui échappent à l'œuvre centrale. Sartre là fait l'inverse : il a assez rapidement délaissé le récit de vie pour s'attacher au descriptif de l'œuvre, il laisse même tomber des détails (les deux lettres de l'Arétin) à quoi Vuillemin faisait un sort.

La description est un morceau de bravoure — et aussi un cheminement vers le réel décrypté. Elle reviendra, cette description interminable, à propos de Wols, de l'aquarelle *La Grande barrière qui brûle.* Pour l'instant, elle se fait les dents sur le *Saint Marc,* le *Saint Georges,* et même quelque *Visitation,* ou *Ascension.* Elle parcourt à l'infini un tableau, jusqu'au ressassement, jusqu'à ce que «la dent tombe». Elle sort ainsi du système de l'interprétation pour se faire une présentation.

Sartre aimait le Tintoret. Il n'aimait pas Flaubert, ni Baudelaire. L'empathie remplace le

31 «Saint Marc et son double», p. 179.

32 Ibid., p. 198.

© Michel Sicrad 2005. www.michel-sicard.fr

discord, la haine et l'ironie mordante. La personne du Tintoret n'est guère ironisable : ni son système de représentation, ni même sa frénésie. Et pourtant, le style par sa virulence inquiète : il touche l'œuvre jusqu'à lui rendre sa force de déplacement, sa force d'attraction explosive. Elle se fait un centre d'énergie renouvelé. Continuation du «centre permanent d'irréalisation» décrit dans *L'Imaginaire* : sinon que là l'imaginaire est devenu réalité.
Qui ne voit qu'ainsi l'œil, l'œil critique est devenu une formidable machine, non seulement d'appréhension, mais de transformation du réel, dont l'objet d'art reste l'éclaireur placé aux avant-postes !

© Michel Sicrad 2005. www.michel-sicard.fr